

Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik.

Eine Einführung und Gedankensammlung.

Werner Loll (Goosefeld)

1. Einleitung

Vom Beginn der Filmgeschichte und damit auch der Geschichte der Filmmusik an stand das kommerzielle Interesse durchaus im Vordergrund. Das Bestreben, eine möglichst große Zahl von Adressaten zu erreichen, prägte schon immer die Gestaltung der Filme. Der Wandel der Gesellschaftsschichten, aus denen das Publikum stammte, in den ersten Jahrzehnten der Entwicklung der Filmindustrie – zunächst weniger gebildete Zuschauer auf Jahrmärkten, dann ein weltweites Publikum möglichst aller gesellschaftlichen Klassen – bestimmte in zentralen Punkten die Entwicklung der filmischen Inhalte und Formen und somit auch deren musikalische Begleitung. Die Musikauswahl oder Komposition zu Filmen war und ist dementsprechend von damals bis heute von dem von künstlerischer Leitung und Produktion erwünschten Kundenkreis abhängig und zwischen zwei Extremen angesiedelt: populär und avanciert.

2. Die Anfänge

Die Stummfilme wurden nie in aller Stille sondern immer mit musikalischer Begleitung präsentiert. Über die dramaturgische Funktion der Musik – wie auch über den sinnvollen szenischen Aufbau und die daraus resultierenden Spannungsbögen in der Abfolge der laufenden Bilder – war man sich jedoch häufig noch nicht im Klaren. So spielte schon in den ersten Vorführungen der Gebrüder Lumière zwar ein Pianist, seine Aufgabe dürfte es jedoch – wie die seiner Kollegen in den folgenden Jahren – im Wesentlichen nur gewesen sein, eine angenehme Atmosphäre zu erzeugen. Im Prinzip konnte jede Musik verwendet werden, wobei wohl populäre Musik bevorzugt wurde.

Mit der Entwicklung erster kleiner Filme mit erzählenden Strukturen wurde die Willkür der Musikauswahl jedoch zurückgedrängt. Die Wechsel von Inhalt und Schauplatz in der Abfolge der Szenen weckte bald das

Bewusstsein, dass zur wirkungsvollen Darbietung eine differenzierte und gezielte musikalische Gestaltung von Vorteil war. Dabei orientierten sich die Musiker am vorhandenen Repertoire, neben populären Stücken überwiegend an Oper-, Theater-, Programmmusik und Charakterstücken des 19. Jahrhunderts, vor allem als die Filme als Beiprogramme in Shows wie z. B. Vaudeville einbezogen wurden, deren meist mit gut qualifizierten Musikern besetzten Orchester über ein großes Reservoir solcher Musik verfügten.

Als dann überwiegend in den eher ärmlichen Vorstädten die ersten wirklichen Kinos für wenig zahlungskräftige und gering gebildete Adressaten entstanden – zunächst als „Penny Arcades“ und dann ab 1905 als „Nickelodeons“ bezeichnet – wurde der meist schlecht bezahlte „Mann am Klavier“ Standard und die Qualität der Filmmusik von den Unterschieden der Ausbildung und des Talents der Pianisten abhängig. Die großen Vorteile allerdings, die das Klavier für die Filmbegleitung bietet, dürften darin zu sehen sein, dass es über einen beträchtlichen Registerumfang verfügt, im Beiprogramm solistisch Ein- und Überleitungsmusiken gespielt werden und auch Sänger und weitere Instrumentalsolisten begleitet werden konnten. Zudem blieb es den Pianisten überlassen, mehr oder weniger ausgiebig zu improvisieren. So entstand häufig eine Mischung von eigener Musik und Zitaten.

Mit der weiteren Entwicklung des Spielfilms zu größeren Formen kamen dann immer komplexere Anforderungen. Die Musiker hatten die zunächst fast paradox anmutende Aufgabe zu erfüllen, sowohl Szenen zu verbinden und Kontinuität über die Zeitsprünge des Films hinweg vorzutäuschen, als auch dramaturgisch wichtigen Szenenwechseln Rechnung zu tragen – und das ohne spezielle Ausbildung und Vorbilder. Wenn man zusätzlich berücksichtigt, dass die Pianisten häufig von der Mittagszeit bis tief in die Nacht Dienst tun mussten, ist es nicht verwunderlich, dass die Qualität des Dargebotenen häufig recht durchwachsen war.

3. Praktische Hilfen für einen geplagten Berufsstand

Nach und nach kam es auch auf Grund der kommerziellen Interessen der Filmwirtschaft zu Verbesserungsbestrebungen. So wollte man auch ein bürgerliches Publikum mit höherer Bildung erreichen und auch die amüsichsten Produzenten gewannen mit der Zeit die Einsicht, dass die Qualität der Musik für die Vermarktung ihrer Produkte von wesentlicher Bedeutung war.

Etwa ab 1910 erschienen in der Filmpresse Filmmusikkolumnen mit Tipps für aktuelle Filme und Erörterungen allgemeiner Probleme. So wurde unter anderem ein als „toning the picture“ bezeichnetes Verfahren beschrieben. Darin wurden den Musikern empfohlen, nicht auf jeden Schnitt zu reagieren, sondern die Musik großflächig und variabel (Tempo, Dynamik, Tongeschlecht) anzulegen, um ein gewisses Maß

musikalischer Geschlossenheit zu erreichen. Die meisten Artikel beschäftigen sich damit, welchen szenischen Wirkungen musikalische Charaktere entsprechen.

Als wichtigste Methoden bildeten sich zwei Arten der praktischen Unterstützung heraus: Sammlungen mit Repertoirestücken und Originalkompositionen für katalogisierte Standardsituationen und die so genannten Cue Sheets. Unter dem Begriff Cue Sheet ist eine Liste zu verstehen, in der eine Abfolge von Stücken in Korrelation mit dem filmischen Geschehen aufgeführt ist und die zusammen mit den Filmkopien an die Lichtspielhäuser geliefert wurden. Zunächst sind sie häufig noch recht allgemein gehalten und legen lediglich Charakter, Tempo und Genre der Musik fest. Später werden auch bestimmte Stücke vorgeschlagen, wobei populäre Musiken und Kompositionen der ernsten Musik häufig bedenkenlos gemischt werden. Insgesamt ist jedoch im Laufe der Zeit ein Vordringen gehobener Musik feststellbar. Ein wesentliches Merkmal schon der ersten Cue Sheets ist die Verwendung von Kennmelodien, meist an Hauptpersonen oder Schlüsselszenen gekoppelte Themen, die im Verlauf des Films mehrfach wiederholt werden, auf diese Weise den Aufbau strukturieren und zumindest einen gewissen Anschein musikalischer Geschlossenheit erwecken.

Zu ersten Sammlungen, die auf die Begleitung von Stummfilmen zugeschnitten sind, gehört die *Sam Fox Moving Picture Music* von 1913 mit Kompositionen von J. S. Zamecnik, die auch in vielen Cue Sheets bis ans Ende der 20er Jahre Verwendung finden. Besondere Bedeutung erlangten vor allem in den USA dann die *Motion Picture Moods* von Ernő Rapee aus dem Jahr 1924. Sie enthalten nach filminhaltlichen Stichworten geordnet weit über 300 Musiken, unter anderem Märsche, Kinderlieder und Tänze zur Darstellung von Bildtönen, Folklore unterschiedlicher Nationen sowie Salon- und Kunstmusik überwiegend des 19. Jahrhunderts (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Grieg, Johann Strauß u. a.). In Deutschland setzte sich vor allem die *Kinothek* des aus Italien stammenden Komponisten Giuseppe Becce durch, der auch einige Originalvertonungen zu Stummfilmen schuf. 1919 erschien der erste Band „Tragisches Drama“, es folgten 2. „Lyrisches Drama“, 3. „Großes Drama“ und 4. „Hochdramatisches Agitato“. Der Erfolg der Kompositionen dürfte vor allem auf folgende Eigenschaften zurückzuführen sein: Sie waren brillant, aber nicht zu schwer und unempfindlich gegenüber Kürzungen, Dehnungen durch die Wiederholung einzelner Abschnitte sowie Veränderungen der Dynamik und des Tempos. Im Jahr 1927 gab Becce zusammen mit dem ebenfalls erfolgreichen Stummfilmkomponisten Hans Erdmann das *Allgemeine Handbuch der Filmmusik* heraus. Es enthielt über 3000 Werke von ca. 200 Komponisten, neben Weber, Verdi, Tschaikowski, Dvořak, Bizet und Puccini unter anderem auch Becce und Zamecnik.

Allgemein entwickelte sich eine Kompilationspraxis, in der offen strukturierte musikalische Stimmungsbilder à la Becce mit Werken aus dem klassischen Repertoire und eigens für den jeweils zu vertonenden Film komponierten Stücken (zumeist Überleitungen und spezielle Kennmelodien bzw. Leitmotive) verknüpft wurden. Bei den Klaviersolisten kamen dann auch noch mehr oder weniger ausgedehnte Improvisationen hinzu. Auch die Kompositionen der bedeutenden Komponisten konnten dabei

in ihrem Charakter beträchtlich verändert werden. Ein durchgehender Grundgestus wurde bevorzugt, rein musikalisch begründete Entwicklungen vermieden und Reihungsformen mit Ad Lib.-Wiederholungen bevorzugt.

4. Film und Kunstmusik

Entscheidende Wandlungen in der europäischen Kunstgeschichte prägten die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Unter dem Schock des Ersten Weltkriegs wandte man sich von dem herkömmlichen Ideal einer autonomen Kunst ab und es entstand in der folgenden Aufbruchsstimmung ein ungewohnter Stilpluralismus. Expressionismus, Neoklassizismus, Spielmusik u. v. a. entwickelten sich parallel und auch die Einbeziehung von Folklore und Jazz waren kein Tabu, sondern sogar Quell neuer Energien und Gestaltungsweisen.

Die Experimentierfreude der Musiker traf auch auf Parallelen zur Entwicklung der Filmkunst. Die wichtigsten filmischen Gestaltungsmittel wie bewegte Kamera, Montage, Parallelmontage und alle möglichen Arten von Trickaufnahmen wurden als eigenständige Kunstsprache entwickelt und so die ursprüngliche Abhängigkeit vom Theater nach und nach überwunden. So kann es kaum Verwunderung hervorrufen, wenn sich auch einige der bedeutendsten Komponisten der Zeit mit ihrem gegenüber den vorangegangenen Musikergenerationen gewandelten Verhältnis zur „Angewandten Musik“ der Filmmusik zuwandten und zu einer enormen qualitativen Verbesserung des Genres beitrugen. Im Zusammenhang mit der Verfeinerung der rein visuell-narrativen Gestaltungsmittel der Filme wurde so im Verlauf der 20er Jahre eine teilweise recht beachtliche und durchaus eigenständige künstlerische Qualität der Stummfilmmusik erreicht. Zwar wurden die Werke überwiegend nur bei den Uraufführungen tatsächlich unverfälscht gespielt, da es vor Ort keine einheitlichen Besetzungsnormen gab und den Musikern häufig die Zeit fehlte, die Stücke einzuüben. Die Wirkung, die die speziellen Kompositionen auf Publikum und Kritik ausgeübt haben, scheint jedoch häufig von signalhafter Intensität gewesen zu sein.

Eine der ersten durchkomponierten Filmmusiken schuf im Jahr 1908 Camille Saint-Saëns zu dem Film *DIE ERMORDUNG DES DUC DE GUISE*. Es folgten in Frankreich u. a. Darius Milhaud (*LE BOEF SUR LE TOIT*, 1919; *DIE INHUMANE*, 1925), Arthur Honegger (*LA RUE*, 1921/22, später umgearbeitet zu dem Orchesterstück *Pazific 231*) und Eric Satie (*BALLET MECHANIQUE*, 1924).

In Deutschland beginnt die Liste der Komponisten von Filmmusiken mit Joseph Weiss (*DER STUDENT VON PRAG*, 1913). Später tauchen dann auch so illustre Namen auf wie Paul Hindemith (*DER KAMPF MIT DEM BERG*, 1921; *FELIX DER KATER*, 1927; *VORMITTAGSSPUK*, 1929), Richard Strauss (zu der Verfilmung seiner Oper *DER ROSENKAVALIER*, 1925) und Hanns Eisler (*Op. III*, später umgearbeitet zum 1. Satz der *Orchestersuite Op. 23*).

Zu erwähnen sind u. a. auch Milhauds Musik zu einer Wochenschau sowie Pietro Mascagnis Vertonung der *RHAPSODIA SATANICA* von 1914 und vor allem Dmitri Schostakowitschs herausragende Musikalisierung des *NEUEN BABYLON* von 1929, deren spezifische Gestaltungsweise auch sein späteres sinfonisches Schaffen in nicht geringem Maße prägte. Eine Randerscheinung war die *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* Arnold Schönbergs, die zwar durch die Katalogisierung in Becces *Kinothek* angeregt, aber auf keinen bestimmten Film hin konzipiert und, soweit bekannt, nie zu einem Stummfilm erklingen ist. Auch Kompositionen von Musikern, die überwiegend nur im Filmmetier bekannt wurden, wie Gottfried Hupperts (*METROPOLIS*, 1927) und Edmund Meisel (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, 1915/16; *BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, 1926/27), erregten in den 20er Jahren Aufsehen. Die Musik Meisels kann mit ihrem ausgiebigen Gebrauch von Schlag- und Geräuschinstrumenten sogar als Vorläufer der *Music concrète* angesehen werden.

Von den Anfängen der Komposition von Filmmusiken, die zunächst an tradierte Gattungen wie Oper, Bühnen- oder Programmmusik anknüpften, bis zu den modernen Werken eines Schostakowitsch, eines Eisler oder auch Meisel spannt sich in der Entwicklung der Vertonungen von Filmen also ein weiter Bogen, in dem die Musikgeschichte mehr als eines Jahrhunderts auf wenige Jahre komprimiert zu sein scheint. Ein gemeinsames Merkmal ist dabei über alle stilistischen Unterschiede hinaus eine gewisse Tendenz zu skizzenhaften, offenen rhapsodischen Formen, in der die rein musikalischen Entwicklungsprozesse der autonomen Musik nur eine untergeordnete Rolle spielen. Eine Anpassung, die der narrative szenische Aufbau erfordert, die dann aber auch in der Konzertmusik etwa eines Schostakowitsch oder Eisler ihre Spuren hinterließ.

Bei der überwiegenden Anzahl der Filmproduktionen hat sich das Prinzip der durchkomponierten Musiken allerdings nicht durchgesetzt – wohl aus praktischen wie auch aus kommerziellen Gründen. Zum Standard wurden Verbindungen von Kompilationen mehr oder weniger bekannter Repertoirestücke mit für den jeweiligen Film neu komponierten Kennmelodien und Überleitungen. Sie lagen in Bearbeitungen für alle möglichen Ensembles vor (vom großen Orchester über diverse kammermusikalische Besetzungen bis zum Soloklavier) und enthielten eben auch Musiken aus der populären und klassischen Musik, die den Adressaten aus den unterschiedlichsten Publikumsschichten bekannt waren, was zur wirtschaftlichen Expansion der Filmindustrie nicht unwesentlich beitrug. Als erster Meilenstein kann die Partitur Joseph Carl Briels zu D. W. Griffiths *BIRTH OF A NATION* von 1915 angesehen werden, jenem *moving picture*, das auch häufig mit der Geburtsstunde des monumentalen Spielfilms gleichgesetzt wird. Nach zeitgenössischen Berichten war der Eindruck so überwältigend, dass in relativ kurzer Zeit große Orchester in den Uraufführungskinos Standard wurden. Noch im Jahr 1915 richteten die ersten Studios eigene Musikabteilungen ein. In der späten Stummfilmzeit wurde es dann üblich, Themensongs zu den Eingangstiteln zu komponieren, die gleichzeitig zur Vermarktung durch die junge Schallplattenindustrie genutzt werden konnten. Zumindest das hat sich bis in die heutige Zeit erhalten.

5. Vom Soloklavier bis zum Riesenorchester

Bedingt durch die fortschreitende Entwicklung der Stummfilmmusik veränderten sich auch die Bedingungen ihrer Aufführung. Schon früh war dem Pianisten ein Schlagzeuger zur akustischen Imitation von Geräuschen an die Seite gestellt worden. Auch wurden Besetzungen wie Klavier mit Harmonium, Violine und Cello oder Klavier mit Trompete und Violine oder sogar Kammerorchester verwendet. Speziell für das Kino entwickelte Instrumente und die großen Lichtspielorchester setzten sich jedoch erst durch, als die Bedeutung der Musik für die Wirkung des Films und die angestrebte Erweiterung des Adressatenkreises, wie dargelegt, ins allgemeine Bewusstsein trat. So waren zwar ab 1910 in den größeren Lichtspielhäusern Kinokappellen eine Selbstverständlichkeit, wurde an der Entwicklung der Kinoorgel gearbeitet und verfügte als größtes Haus das „Strand Theater“ in New York bereits 1914 über ein Orchester mit 30 Musikern. Die wirklich großen Kinopaläste entstanden jedoch erst in den 20er Jahren, wie das „Roxy“ in New York, das im Jahr 1927 mit 6200 Plätzen, mehreren Lobbys und Restaurants, einem Orchester mit 110 Musikern, 4 Dirigenten, 3 Orgeln, einem gemischten Chor und Vokalsolisten ausgestattet war. In Berlin war in den Uraufführungshäusern zu dieser Zeit das um Harfe und Saxophon (für Slapstick) erweiterte Beethoven-Orchester üblich. Aus der Produktion und Präsentation kulturell minderwertiger, mit Jahrmarktgeklimmer begleiteter Burlesken für anspruchslose Adressaten hatte sich ein Massenmedium für alle Publikumsschichten entwickelt und die Uraufführungen zu Spektakeln, die im künstlerischen und materiellen Aufwand mit großen Opernpremierern zumindest vergleichbar waren. Je weiter es in die Vorstädte hinaus ging, wurden allerdings die Ensembles kleiner, bis in den ärmeren Vierteln der herkömmliche „Mann am Klavier“ wie in früheren Tagen seinen Dienst tat. All dies führte zu einer Fülle von Notenpublikationen, die zugleich für großes Orchester, Salonorchester, Klavierquartett, Klaviertrio und Soloklavier zu erwerben waren.

Auch an Techniken zur Synchronisierung von Musik und Bild wurde mit Nachdruck gearbeitet. So wurden in die Stücke Dehnungs- und Verkürzungsmöglichkeiten wie Ad Lib.-Takte, Fermaten und Ad Lib.-Wiederholungen eingearbeitet. Darüber hinaus konnte der Dirigent beispielsweise auf speziell entwickelte Geräte zurückgreifen, um die Vorführgeschwindigkeit des Films zu verändern und wurden die Taktzahlen oder die Bewegungen eines Kappellmeisters, der mit seinen Musikern die Schauspieler während der Dreharbeiten begleitet hatte, am Bildrand einkopiert.

Die umfangreichen Ensembles, die den Kinobetreibern zur Verfügung standen, wurden dann auch nicht nur zur Begleitung des Films eingesetzt. Es wurde ein umfangreiches Rahmenprogramm mit Vokal- und Instrumentalsolisten und sogar Ballettaufführungen geboten. Der eigentliche Hauptfilm nahm in der gesamten Veranstaltung dann häufig nur eine relativ geringe Zeitspanne ein.

6. Die musikalische Illustrationsindustrie

Wie aber sah nun der praktische Alltag eines Stummfilmmusikers aus? Zur exakten Vorbereitung - die sicherlich nicht immer möglich war – waren folgende Schritte nötig:

Betrachten des Films, Notizen über Grundstimmung, Form und Inhalt, Aufteilung der Szenen nach dramaturgischen Gesichtspunkten.

Auswahl der Musiken unter stilistischen und narrativen Aspekten (Stimmung, dramatischer Charakter der Szenen, Ort und Zeit der Handlung etc.).

Bearbeitung der Musiken in Anpassung an die Ausdehnung der gewählten Abschnitte, die vorgegebene Atmosphäre und die jeweilige Besetzung.

Komponiert bzw. kompiliert wurden dann folgende Arten von Stücken: Titel-, Vorspann-, Schlussmusiken, Überleitungen, illustrative und untermalende Klänge, lyrische und dramatische Stücke, Onmusic (Musik im Bild), Leitmotive bzw. Kennmelodien und spezifische Zitate wie Freiheitslieder oder Hymnen.

Bei den großen Orchestern der Uraufführungshäuser waren die Abläufe in Anbetracht der häufig nur kurzen Vorbereitungszeit im höchsten Maß organisiert. Der Leiter sichtete den Film mit einem eigens für ihn arbeitenden Vorführer, gliederte ihn, wählte die Musiken aus und komponierte häufig mit Hilfe eines Arrangeurs Überleitungen u. ä. Kopisten verfassten die Stimmen der Neukompositionen, Archivare suchten die Noten aus der Musikbibliothek des Kinos heraus und bereiteten die Pulte der Musiker vor. Umfangreiche Proben waren nur selten möglich. So wurden Stücke bevorzugt, die den Orchestermusikern bekannt waren, und waren die Neukompositionen so angelegt, das sie ohne größere Schwierigkeiten vom Blatt gespielt werden konnten.

7. Stummfilmmusik im 21. Jahrhundert. Einige persönliche Anmerkungen

Auch heute, Jahrzehnte nach seiner Verdrängung durch den Tonfilm, gibt es im Rahmen musealer Filmarbeit eine lebendige Pflege des Stummfilms. Aufführungen mit großen Orchestern finden zwar wieder statt, sind aber eine Seltenheit geworden. Im Alltag kommunaler Kinos und filmhistorischer Kongresse dominiert im musikalischen Bereich wieder der Solopianist. Und die Schwierigkeiten, die er zu bewältigen hat, unterscheiden sich kaum von denen seiner Kollegen aus den frühen Zeiten des Kinos, sowohl in Bezug auf praktische als auch auf ästhetische Probleme.

Wie früher sind eine Menge Erfahrung und Improvisationsfähigkeit, aber auch mentales und physisches Durchhaltevermögen erforderlich, um nach einmaliger Sichtung (manchmal auch nur mit Hilfe von Literatur) innerhalb relativ kurzer Zeit Musik für 90, 120 oder auch mehr Minuten zusammenzustellen und dann auch noch möglichst perfekt an den Film angepasst darzubieten. Die Originalmusiken und Cue Sheets sind häufig verloren und auch aus organisatorischen Gründen nur in Ausnahmefällen verfügbar.

Bei ästhetischen Fragestellungen allerdings hat der Stummfilmmusiker von heute den Vorteil, auf den Erfahrungsschatz seiner Vorgänger und auch auf theoretische Untersuchungen zurückgreifen zu können. So kann ihn die Erkenntnis, dass die von Eisenstein geforderte „absolute Korrespondenz von Musik und Visuellem“ (Fabich 1993, 46) auf Grund ontologischer Gegensätze nicht zustande kommen kann, davon abhalten, Unmögliches zu versuchen. Auch muss er nicht auf eigenen Wegen zu dem Bewusstsein gelangen, dass seine Arbeit auf strukturellen Analogien zwischen Musik und Film wie Entwicklung in der Zeit, Bewegung und auf der Affirmation der psychischen Zustände der Protagonisten beruht. Auch bieten detaillierte Theorien zur Filmgestaltung z. B. den unterschiedlichen Arten der Bewegung (Bewegung der Personen, Schnitt, Zoom, Montage etc.) und Typologisierungen der Filmmusik etwa in nachahmendes „Mickey Mousing“, affirmative „Mood-Technik“ und der vordergründigen Handlung scheinbar widersprechende kontrapunktische Bildinterpretation wichtige Hinweise. Schließlich können auch die Statements von Komponisten, die für den Film gearbeitet haben, davor bewahren im Bestreben nach Synchronisation frühere Fehler zu wiederholen und in redundantes Nachahmen zu verfallen. So fordert Schostakowitsch die Musik „eher mit der inneren Bedeutung als mit der äußeren Handlung zu verknüpfen“ (Fabich 1993, 60) und Weill, dass sie „keine sklavische Nachahmung der Handlung sein und sich nicht in Effekthascherei vordrängen darf [...] sondern das formale Geschehen des Films in eine adäquate Form bringen sollte“ (ebd., 61). Auch Feststellungen wie die Brechts, dass die Musik sich fundamental auf die Rezeption der narrativen Bewegung auswirkt - sie kann Dynamik, Tempo und emotionale Intensität erzeugen, wo sie in der filmischen Erzählung vielleicht nur begrenzt stattfinden, und ein „Gefühl der Logik“ über Sprünge und Ungereimtheiten hinweg vermitteln (ebd., 61).

Zusammenfassend möchte ich die Aufgaben des Stummfilmmusikers folgendermaßen definieren:

Entscheidend für eine adäquate Musikalisierung ist das Herausarbeiten der Dramaturgie durch Betonung der Höhepunkte, Steigerungen, Entspannungen und Ruhepunkte.

Wesensmäßig damit verknüpft ist eine sinnvolle Gliederung durch das Verbinden von Szenen, die dramaturgisch und inhaltlich zusammengehören sowie die Verdeutlichung dramaturgisch-inhaltlicher Kontraste.

Verdopplungen sind zu vermeiden. Musikalische Synchroneffekte sind häufig oberflächlich und künstlerisch fragwürdig. Das Nachvollziehen eines Sturzes beispielsweise ist in Komödien zwar durchaus angebracht, kann aber auch eine Tragödie zum Slapstick machen.

Die Musik darf weder hinter der Intensität der Bilder zurückbleiben noch – was schlimmer ist – diese übertönen, sondern muss, dem Ideal des Verschmelzens mit dem Film nacheifernd, insgesamt die sinnliche und die intellektuelle Rezeption vertiefen. Dies ist in der Praxis häufig nur durch einen flexiblen Umgang mit den Gestaltungsmitteln Dynamik, Phrasierung, Tongeschlechtswechsel (Dur-Moll und umgekehrt), melodische Variation durch Verzierungen, Registerwechsel u.ä., Tempowechsel sowie durch angemessen gestaltete Improvisation möglich.

Insgesamt erfordert die Musikalisierung eines Films das Bewusstsein, dass die Musik den Film überlagernde Strukturen bildet und ihm im besten Fall zusätzliche inhaltliche und emotionale Dimensionen verleihen kann.

Die Techniken für den sinnvollen Aufbau einer Stummfilmmusik, die natürlich kombiniert werden können, sind noch heute die gleichen wie in den 20er Jahren: Neukomposition oder Kompilation mit Kennmelodien. Die durchkomponierte Fassung kann zwar als Idealfall angesehen werden, ist aber in der Praxis auf Grund des Zeitaufwands für die Schaffung eines umfangreichen Werks mit häufig Tausenden von Takten nur selten realisierbar. Die Kompilation mit Kennmelodien bzw. Leitmotiven kann mit entsprechend hochqualitativer Improvisation – oder genauer Spontanvariation und Spontankomposition – jedoch durchaus ein ähnliches Niveau erreichen.

Ein umfangreicher Einsatz von Kennmelodien bzw. Leitmotiven bietet sich dann an, wenn:

- die Szenen von Hauptfiguren geprägt sind, deren Situation und emotionale Gestimmtheit expliziten Wandlungen unterliegen, die exakt nachvollzogen werden können.

Dies ermöglicht eine große Variationsvielfalt bei einem begrenzten musikalischen Material, so banal es klingt, auch genügend Protagonisten vorkommen – zwei Themen tragen auch bei vielfältigster Variation keinen 90-minütigen Film.

Bei der reinen Kompilation besteht die Gefahr, dass die Musik in ein gehaltsarmes, lediglich untermalendes Potpourri abgleiten kann. Diese Technik ist jedoch vorzugsweise anzuwenden wenn:

- der Film viele Nebenfiguren in selbständigen Episoden enthält, nur wenige Hauptfiguren vorkommen, vor allem, wenn diese auch noch statisch charakterisiert sind, nur ein Protagonist sehr

lange Abschnitte bestimmt, für die eine noch so intensiv variierte Kennmelodie nicht ausreicht und spezifische Schauplatzwechsel dramaturgisch bestimmend sind.

Improvisationen sind auch im Rahmen von Kompilationen möglich (vor allem überleitende Modulationen bei Texttafeln). Auch sollte mit dem Tempo und der Dynamik der Stücke in Anpassung an den Film flexibel umgegangen werden (auch wenn das den ursprünglichen Intentionen der Komponisten nicht entspricht).

Abschließend noch einige Bemerkungen zur Wahl des musikalischen Stils: Grundsätzlich ist es anzustreben, einen Film mit einer möglichst einheitlichen Stilistik zu musikalisieren. Für Komödien (und komische Passagen) bietet es sich an, dem Ambiente angepasste Unterhaltungsmusik zu verwenden. Zu Filmen ernsten Charakters sollte auch so genannte ernste Musik erklingen, angepasst an den Stil der filmischen Gestaltung, an die Zeit, in der die Handlung spielt, und auch den Ort, der im Film suggeriert wird. So verlangen die meisten Filme vor 1920, die noch stark von der Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts bestimmt sind, nach Salon-, Opern- und Programmmusik sowie nach Charakterstücken. Im vom Zeitgeist vor allem der 20er Jahre geprägten Filmen ist zeitgenössische Musik (in bestimmten Fällen z. B. bei Kriminalfilmen auch Jazz) angebracht. In sinnvoller Weise unserer Zeit anverwandelt können, meiner Ansicht nach, nur Experimentalfilme und herausragende, gewissermaßen zeitlos klassische Meisterwerke vor allem mit utopischen, märchenhaften und übernatürlichen Sujets werden. Allerdings darf auch bei einer Aktualisierung durch Musik unserer Zeit nie der persönliche Gestaltungswille über die Funktion gestellt werden – Maß für Sinn und Unsinn der Stummfilmmusik kann nur die filmische Gestaltung des Geschehens auf der Leinwand sein.

Anhang: Cue Sheets

A "FIRST NATIONAL"		ATTRACTION		
No.	Min.	(Title or Description)	Tempo.	Selection
JEANNE THEME		"CLAIRE DE LUNE"		MASSENET
		(From "Werther")		
		MUSICAL PROGRAMME.		
1	1 1/2	At screening	12/8 Allegro	Manon Massenet
2	1 3/4	T In year 1759	2/4 Allegro	Le Retour Bizet
3	2 1/4	D Jean leaves shop	4/4 Allegretto	Arabesque Debussy
4	1 1/2	D Armand and Jeanne—Fade out	12/8 Lento Sostenuto	Clair de Lune Massenet
5	3	T Look here comes Don Diego	4/4 March Maestoso	March Carnevalesque Friml
6	1 1/2	T Sunday	3/4 Valse Rubato	Fluerette Herbert
7	2	T On the threshold	4/4 Allegro	Passepied Delibes
8	1 3/4	D Count DuBarry enters	4/4 Moderato	Gavotte Gillet
9	2	T The pangs of jealousy	12/8 Lento Sostenuto	Clair de Lune Massenet
10	2 1/2	T The Bal de L'Opera	3/4 Allegro	Fete Boheme Massenet
11	1 1/2	D Don Diego draws sword	3/4 Allegro	Furioso #2 Langley
12	1 1/2	T The hue and cry	12/8 Lento Sostenuto	Clair de Lune Massenet
13	2 1/2	T One morning	4/4 Allegro	Prelude Bizet
14	2	T Etienne Cloiseul	3/4 Allegretto	Pastel Minuette Paradis
15	2 1/4	T The King	4/4 Maestoso	Festival March Borch
16	1 1/4	D Jeanne returns home	6/8 Andantino	Dance of the Hours Ponchielli
17	2 1/4	T The smart set	3/4 Tempo di Valse	Garden Party Margis
18	1 1/2	T Let us dine together	3/4 Allegretto	Serenade Pierne
19	2 1/2	D His Majesty appears	4/4 Allegro	Ballet Suite Rameau
20	1	T Armand stands in shadow of death	4/4 Moderato	Kunihild Kustler
21	1 1/2	D Jeanne in boudoir	4/4 Allegretto Rubato	Midsummer McQuarre
22	2 1/2	T Now you may go	4/4 Tempo di Marcia	March Burlesque Gillet
23	1 1/4	D Jeanne reads paper	4/4 Andante Maestoso	Clair de Lune Massenet
24	1	T Head this little song	3/8 Allegretto	Parisian Chanson cou Cou Schirman
25	1 1/4	D Armand in cell	3/4 Lamentoso	Melancolie Grainger
26	1 1/4	D Street scene—Singers	3/8 Allegretto	Parisian Chanson Cou Cou Schirman
27	1 3/4	T Here's another better than the first	3/4 Tempo di Valse	Le Ponts Leparis Costa
28	1 1/2	D Jeanne meets King at steps	4/4 Tempo di Marcia	Hamlet Thomas
29	2 1/4	T A message from Kings Chamberlain	3/4 Allegro	In the Tavern Jensen
30	1 3/4	T The marriage	2/4 Moderato	Bridal Chorus Wagner
31	2 1/4	T Fate keeps Armand	3/4 Tempo di Marcia	March Massenet
32	2 3/4	T Armand's comrades	3/4 Allegretto Rubato	Air de Ballet Chaminade
33	3 1/2	T On the way	4/4 Maestoso	Processional March Goldmark
34	2 1/2	T The plotting minister	4/4 Allegro	The Vampire Marschner
35	1 1/2	D Wounded lying about	3/4 Andantino	Adriana Lecouvreur Cilea
36	3	T The sight of Armand	2/4 Allegretto	Air de Ballet Borch
37	2 3/4	D Jeanne removes hoodwink	3/4 Andante	Intermezzo Hadley
38	1 1/4	T Armand's friend	3/4 Allegretto	Serenade Chaminade
39	2	D Officer enters room	12/8 Andantino	Poem Fibich
40	3	T I will get bread	4/4 Allegro	I Promessi Sposi Ponchielli
41	1 1/4	D Armand leaves	2/4 Moderato	Penses Lyrique Gochle
42	2 1/2	T The conspirators	4/4 Molto Alegro	Ruy Blas Mendelssohn
43	1 1/2	T Jeanne is plotting against Armand	12/8 Lento Sostenuto	Clair de Lune Massenet
44	1 1/4	T Waiting for Armand	4/4 Allegro-Presto	Halka Moniusko
45	2 1/4	T While France trembles	4/4 Allegretto	Louis XIII Eilenberg
46	1 1/2	T Deaths forebodings	2/4 Presto	Danse des Serpents Arends
47	4	T Dreadful shadows	3/4 Adagio	Adagio Pathetique Godard
48	3 3/4	T Visitors of another nature	4/4 Andante	Nocturne-Op 48 No. 1 Chopin
49	2 1/4	D Staircase—funeral procession	4/4 Moderato	Death of a Hero Chopin
50	1 1/4	T Grieving for her absent husband	4/4 Lamentoso	Chanson Triste Tchaikowsky
51	6	T Come Armand the people are rising	4/4 Allegro	Robespierre Litoff
52	3 1/4	T The reign of terror	4/4 Molto Allegro	Hamlet E. Bach
53	2 3/4	T I cannot let her perish on scaffold	12/8 Andante Sostenuto	Clair de Lune Massenet
54	2 1/2	T The roll call of death	6/8 Allegro	Francesca di Rimini Tchaikowsky
55	1/2	D Knife falls	4/4 Maestoso Grandioso	Marsellaise French
		THE END		(4 Measures)
		The timing is based on a speed of 14 minutes per reel of 1000 feet.		
		All selections may be procured from G. Schirmer, 3 East 43rd St., N. Y. C.		

Abb. 1: MADAME DUBARRY, amerikanische Fassung, Hauptthema bzw. Kennmelodie: Claire de Lune.

M.J. MINTZ (PATENT)
JULY 31, 1923.

HAROLD LLOYD

in
"THE KID BROTHER"
Produced by the Harold Lloyd Corporation
A Paramount Release
Music compiled by James C. Bradford
Footage 7534 feet

TEENING BOY THEME: Smile a Little Bit (Morton) 1 1/4

LAKE—MEDICINE SHOW WAGON APPEARS. GIRL THEME: Mary Lou (Lyman) 3/4

HICKORY AND SONS HAULING LOG The Bursler (Hartz) 1/2

HAROLD, THE YOUNGEST BROTHER Repeat Boy Theme No. 1 3/4

GOAT EATING SHIRT Aeroplane Galop (Lamothe) 3/4

NOTE: Catch falls ad lib.
WHERE IS THIS TOWN Pastime (Clutsam) 1

YOU STAY HERE SON Repeat Boy Theme No. 1 1 1/4

HANK SNEAKING AROUND HOUSE The Village Clown (Axt) 1/2

HANK SHOOTS SLING-SHOT Electric Galop (Wohanka) 1/2

NOTE: Catch shot, then start Galop immediately.
HI SHERIFF On the Farm (Goldman) 1 1/4

Abb. 2: THE KID BROTHER, Kennmelodien: Boy Theme, Girl Theme.

Empfohlene Zitierweise:

Werner Loll: Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Werner Loll. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“.